

モリゾの初期芸術の形成とマネ

坂上 桂子

I

ベルト・モリゾ (Berthe Morisot 1841-95) が一八七〇年サロンに出品した《モリゾ夫人とその娘ポンティヨン夫人》(図1)をめぐってエピソードは、モリゾとエドゥアール・マネ (Edouard Manet 1832-83) の初期の交流をめぐるとも象徴的な出来事として知られている。

サロン出展をひかえ大作を描きあげたモリゾだったが、サロンへ送る前に作品をみてもらおうと、かねてより交流の深かったマネに依頼した。モリゾ宅まで足を運んだマネはモリゾの作品を褒めつつも、絵筆とパレットを手にとり、ためらうことなく裾の部分を中心にかなり描きなおしたといわれている。その後すぐに作品は搬出され、サロンへの入選を果たした。とはいえ、マネの手がかなり入った作品をそのまま出展するのを潔いとせず、「この絵が入選するくらいなら川に身を投げたほうがまし」とまでモリゾは思い詰める。娘を

みかねた母は、作品を取り返しに一度はわざわざ会場まで出かけていったが、最終的に作品はそのまま展示されることとなり、モリゾもそれを受け入れた。¹⁾

このエピソードは、モリゾとマネの関係を物語る興味深い出来事として今日ではしばしば引用されるが、ここには単なる二人の親しい交流の様子だけではなく、モリゾの初期の画業の確立と展開、彼女がその後世間から受ける評価など、モリゾにとっては実にさまざまな



図1 モリゾ《モリゾ夫人とその娘ポンティヨン夫人》1869 油彩・画布 101×81.6cm ワシントン・ナショナル・ギャラリー CMR20

まな問題が含まれている。

モリゾが初期の芸術形成期において実際マネから大きな影響を受けたことは、今日では誰もが認めることであり、二人の交流ぬきに、モリゾの芸術を語ることは不可能である。だがその一方で、モリゾとマネの交流と影響について、すなわち二人の芸術的關係についてはあいまいなまま語られてきたのも事実である。マネとモリゾをめぐっては、モリゾが女性であったために、画家同士のまじめな交流や芸術的影響よりもむしろ、男女の關係をめぐる私的交流へと問題がすりかえられるか、どちらかというともマネのモリゾへの圧倒的な影響を前提として語られてきた傾向にある。②そもそも印象派の形成の歴史を最初に体系的にまとめあげたジョン・リウオルドが、モリゾをほぼマネの關係のなかだけで述べていたことは以前に論じたところだ。③

印象派へとやがて収斂していくモリゾの芸術において、マネとの交流は実際いかなる意味をもったのか。二人の交流をゴシップ的な逸話からでも、一方的な影響からでもなく、画家同士の芸術的交流の問題として考察することによってこそ本当の一面がみえてくるだろう。とくにモリゾの初期の芸術形成を考察する上では、重要である。本稿では二人の交流を探る手段として、まずはマネが描いた一連のモリゾの肖像を再考した上で、モリゾの作品を具体的にみていく。二人をめぐる私的な手紙などの多くの資料が破棄された可能性が大きい今日、④作品こそが最大の考察の手がかりとなることは言う

までもないが、とりわけマネが捉えたモリゾの肖像は、モリゾが必ず目にした作品群であるため、欠かすことのできない考察対象となる。

II

モリゾがマネと最初に出会ったのはルーヴル美術館においてであった。模写の勉強に、姉のエドマとともに美術館に通っていた時のことである。ファンタン・ラトゥールを介し正式に紹介されたのは一八六八年だが、実際には一八六〇年代のはじめには知り合っていたと思われる。⑤一八六八年夏、マネはファンタンに宛てた手紙で姉妹について次のような感想を述べている。「あなたと同感で、モリゾ姉妹は魅力的だと思います。男性でないのはもったいないですが、それぞれアカデミーの会員と結婚すれば、絵の世界に貢献もできるでしょう」⑥

いずれにしても、正式に紹介された頃から、二人は急速に交流を深めていったようだ。互いに家が近かったこと、同じ階級の出自であり似たような環境に育っていること、そのために家族同士の交流ができたことなど、幸いな条件が前提として揃っていたからである。女性と男性が紹介なしに話しかけることさえ困難な時代にあつて、マネ家とモリゾ家で交互に開かれた夜会は、二人が自然に交流をする機会を作り出した。⑦一八六三年《草上の昼食》（オルセー美術館）

をもつて落選者のサロンで名をなしていたマネは、反アカデミックな理想を抱く若い画家たちにとって尊敬の対象であり、彼らは、カフェ・ゲルボワでマネから多くを吸収しようとしていた。母や姉とともにではあっても、この時代、モリゾのようなブルジョワジーの階級の女性が街中のカフェでの会に入りするのは不可能だった。ところが互いの家の夜会を通して、モリゾはマネと交流できただけではなく、ファンタンやドガラカフェ・ゲルボワのメンバーとも、つまりは将来の印象派を形成する人々とも知り合ったのである。こうしてモリゾは女性ながらも、早い段階から彼らと同じ思想や理想を分かちあつた。

しかしモリゾがマネから実質的にもっとも多くを学んだのは、サロンよりもマネのアトリエにおいてであつたと思われる。とはいえ、モリゾは厳密な意味でマネの弟子になつたわけではない。モリゾがマネのアトリエに入りのしたのは弟子としてではなくモデルとしてであつた。モリゾはマネのモデルになるために、夜会あるいはその他の機会に母に付き添われ、マネのもとに通つた。こうして一八六八から一八七四年までの間に、現在知られている限りでも、モリゾは油彩画二点、水彩一点、版画三点のモデルとなつてマネの作品に登場する。

《バルコニー》(図2)はモリゾがはじめて登場する絵である。この絵は一八六八年夏、ブローニー・シュル・メールで構想され、同年九月から翌一八六九年三月にかけて、パリのアトリエで仕上げ



図2 マネ《バルコニー》1868-69
油彩・画布 170×124.5cm
オルセー美術館

られた。ゴヤの《バルコニーのマハたち》(一八〇〇—一四 メトロポリタン美術館)から着想されたこの作品は、パリの現代生活を暗示させながらも、構想だけではなくその雰囲気においても原作のもつエクゾティスムを十分残したものとなっている。座る女性にベルト・モリゾ、立つ女性にヴァイオリニストのファニー・クラウス、中央に立つ男性に風景画家のアントナン・ギユメ、暗い背景に沈むもう一人の人物には、マネの義理の息子レオンがモデルを務めている。レオンを除く中心の人物たちは画家と音楽家であり、いわば同時代の芸術家たちの肖像といえる。だがここでは、芸術家を示すアトリビュートは何もみられない。三人の肖像のなかでも、モリゾは前列でもっとも目立つように描かれている。細部にわたりていねいに描かれているのはモリゾだけで、クラウスもギユメも、手や洋服、さらには顔さえも大雑把に捉えられ明確に描かれていない。またクラウスの幼げな顔つき、焦点の定まらない目、自然に結ばれた口元

が作り出す穏やかな表情に比べると、モリゾの顔は、大きくはつきりと遠方を見つめる眼差し、しっかりと結ばれた口元によって、ずっと意志の強そうな表情をみせているのも印象的だ。

一八六九年のサロンでこの作品を目にしたモリゾは次のように感想を書いている。「私は醜いというよりは風変わりな女であって、『宿命の女』という呼び名が好奇心の強い人たちの間に広まっているようです¹¹⁾。また次のようにも述べている。「気の毒なマネは悲しそうです¹²⁾」。「いつものように、彼の展示は公衆にはほとんど理解されませんでした。しかし、どうして理解されないのかとそのたびに驚くのです。とはいえ、マネが私にいうには、私が彼に幸運をもたらし、『バルコニー』を買いたいという人があったとのこと。マネのためにそうあってほしいと思いたいのですが、彼の期待がまた裏切られないかと、とても心配です」。

《休息》(図3)はその一年後一八七〇年にふたたびモリゾをモデル



図3 マネ《休息》1870
油彩・画布 148×130cm ロード・アイランド・デザイン学校

ルにマネが描き、一八七三年のサロンに出品された作品である。モリゾは白いドレスを着、扇子を右手にソファに座っている。モリゾを浮き立たせるように背景は暗く、頭上に掛けられた浮世絵も暗いトーンのうち、簡略化されて描かれ背景と同化している。モリゾは少しあごを引き、斜め前方をしっかりとした眼差しで見つめており、『バルコニー』に通じる力強さが感じられる。その姿勢は、左手をソファにつきながらも、右足を前方にまっすぐ出したとても不自然なもので窮屈でさえある。顔つきだけではなく緊張感のあるこの不思議な姿勢が、モリゾの力強いイメージを作り出しているのだろう。ソファに座る女性像をマネはしばしば描いているが、たいていはゆったりとくつろいで表わされている。マネ夫人を描いた作品(図4)と比べると、その違いは明らかだ。

以上はマネがサロ

ンに出品した主要なモリゾの肖像だが、そのほかにもマネは即興的にモリゾを描いた作品を残している。《横顔のベルト・モリゾ》(図5)は、一八六九年頃に描かれた作品と考えられ



図4 マネ《マネ夫人》1874
パステル・画布にはられた紙 65×61cm
オルセー美術館



図6 マネ《マフをしたベルト・モリゾ》1868-69頃
油彩・画布 74×60cm クリーヴランド美術館



図5 マネ《横顔のベルト・モリゾ》1869
油彩・画布 41×32cm 個人

る、モリゾの顔をクローズ・アップしたマネにおいては珍しい構図の作品である。暗い背景に白い顔が浮き立っているが、感情がよくわからない無表情の顔は、大きく捉えられているとはいえず、いまだ画家とモデルとの間に距離を感じさせる。《マフをしたベルト・モリゾ》(図6) もほぼ同時期の一八六八から六九年頃にかけて描かれたとされる。¹⁵ 簡単なスケッチだが、軽く開いた口元が、一瞬の何気ない表情を捉えようとした試みであることを伝えている。



図8 マネ《バラ色のくつを履いたベルト・モリゾ》1872
油彩・画布 46×32.5cm ひろしま美術館



図7 マネ《扇子をもつベルト・モリゾ》1872
油彩・画布 60×45cm オルセー美術館

《扇子をもつベルト・モリゾ》(図7)、《バラ色のくつを履いたベルト・モリゾ》(図8) は、ともに一八七二年にマネのアトリエで描かれた。¹⁶ 開いた扇子で顔全体を覆いわずに目だけを覗かせた姿、ピンクの靴をこれみよがしに一步左足をドレスから出してみせる姿は、コケティッシュでさえあり、いずれの作品もポーズ、表情ともにきわめて豊かに表現されている。いかにも造られたポーズではなく、画家とモデルとの親しい関係こそが自然と生み出した肖像のようだ。

《スマイレの花束をつけたベルト・モリゾ》(図9)(一八七二)は、ジュリー・マネが証言するように、一・二回のポーズで描いたとは思えないほど完成度の高い作品だが、《バルコニー》や《休息》などの前作とは逆に、薄明るい背景に、黒い洋服に身を包んだモリゾが浮き立つように描かれている。これら二点の前作と比較すると、聡明で利発なイメージは保たれつつも、その表情はかつての作品にみられたような緊張感からは解放され、ずっと穏やかでなごやかな表情をみせている。ここでもまた、モデルと画家との慣れ親しんだ関係性が反映されたといえるのかもしれない。マネはこの油彩画をもとに、リトグラフを二点(図10、11)、エッチングを一点(図12)制作しており、この図像への執着を示しているが、同じイメージをただ他の手法によって繰り返すのではなく、それぞれ異なった表情をさらに展開していて興味深い。リトグラフ作品では油彩よりもさらに穏やかでにこやかな表情が、逆に、エッチングの作品では油彩

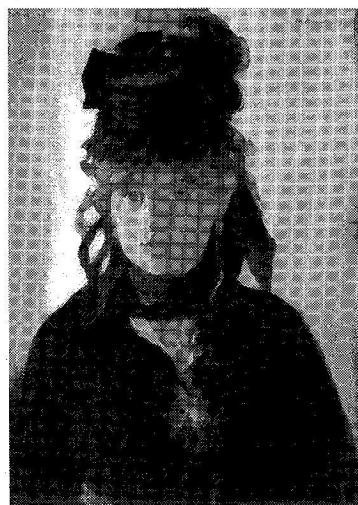


図9 マネ《スマイレの花束をつけたベルト・モリゾ》1872
油彩・画布 55×38cm オルセー美術館



図12 1872 エッチング
11.9×7.9cm パリ国立図書館



図11 1872 リトグラフ
33×24.5cm ジアナダ財団



図10 1872 リトグラフ
20.4×14.3cm パリ国立図書館



図13 マネ《パールをつけたベルト・モリゾ》1872
油彩・画布 61.5×47cm スイス、プティ・パレ



図14 マネ《横たわるベルト・モリゾ》1873
油彩・画布 26×34cm マルモッタン美術館

画よりもずっと力強い表情へとつくりかえられており、油彩を原型に、さまざまなヴァリエーションが試みられている。

《パールをつけたベルト・モリゾの肖像》(二八七二)(図13)は、この作品が誰の作か知らなかった

たルノワールに「とても醜い」といわれたほど¹⁸⁾、およそ美しい肖像とはいえないような簡単なスケッチによる未完の作品である。顔は半ばベールに隠され、ベールのレースを表わす筆と混ざって、目鼻

立ちが捉えられているだけだ。とはいえずかな体の傾きとうつろな眼差しが、モデルのふとした一瞬の表情としぐさをとてもよく感じさせている。

一八七三年に描かれた《横たわるベルト・モリゾの肖像》(図14)は、マネが描いたモリゾ像のなかでも、もっともモリゾがくつろいだ穏やかな表情をみせている一点である。現在では上半身だけが切り取られているが、もともとは全身像としてソファに横たわった姿で構想されたためかもしれない。正面向きに少々下の角度から捉えられた顔は、大きな目も口も、わずかに微笑んでおり、マネがすっかり気を許した相手であることを物語っている。モリゾが最晩年を過ごしたヴェーベルの自邸の家には、ドガが夫を描いた肖像画とともにこの絵が大切に掛けられていた²⁰⁾。

一八七四年は、マネがモリゾをモデルに描いた最後の年である。この年、マネは三点のモリゾ像を描くが、《喪に服すベルト・モリゾ》(図15)では、黒い服のモリゾが、挑戦的なまでに鋭い眼差しをこちらに向けている。父の死後、喪に服するモリゾを描いたものと思われるが、すっかり頬のこけやつれた顔、強い眼差しは何を意味しているのか。画面中央に垂直にまっすぐ置かれた右腕の直線が、真つ黒の画面のなかで鋭い目つきの顔とともに強調され一層の力強さと緊迫感をもたらしている。一方、《扇をもつベルト・モリゾの肖像》(図16)は、マネの弟とモリゾの結婚を祝って、一八七四年一月二二日の結婚式前後に描かれた作品と思われる²²⁾。これまでの作品



図15 マネ《喪に服すベルト・モリゾ》1874

油彩・画布 61×50cm 個人



図16 マネ《扇をもつベルト・モリゾ》1874

油彩・画布 61×50cm リール美術館

とは逆の右側から斜めに見られたモリゾは、美しい柄の扇子を右手にもち、左手

は結婚指輪が目立つよう、不自然なほど小指を高くあげた姿で捉えられている。

きりりとした目鼻だちと遠くを見つめる眼差し、美し

次のようなことが言えるだろう。まずは、とても豊かな表情を捉えていること。年代を経るに従い、明らかにマネとモリゾの関係が親密になっていくのがその作品の上からもわかる。二人が画家同士以上の関係であったかについてはさておき、いずれにしても、マネが繰り返しモリゾを描き、多彩な表情のうちに捉えたのは、彼女に親密な感情を抱いていたことを示していよう。

またマネはモリゾを、美しく知的で聡明な、そして何より強い女性性として捉えていることも確かである。マネの描いた女性像のなかでも、モリゾのみせる力強さは際立っている。マネは、モリゾとともに画家として活動した姉のエドマ・モリゾを描いたことがあるが(図17)、ベルト・モリゾに比べるとずっと穏やかな表情に捉えられている。

マネが唯一弟子として指導したエヴァ・ゴンザレスに対し、モリゾが相当のライヴァル心を抱いたのは有名である。

《バルコニー》のサロン

出品後、その不評に意気消沈し「もう誰にもモデルを頼む勇気が持てなく」⁽²³⁾

なったマネは、ゴンザレスをモデルに彼女が描く姿を捉えている(図18)。



図17 マネ《庭》1870

油彩・画布 45×55cm 個人

くも気品ある聡明な姿は、マネがモリゾを描いた最後の作品にふさわしく、彼女に抱いていたイメージをととてもよく表わしているといえるだろう。マネはこの油彩画をもとに、さらに水彩画でも同じポーズを描きなおしている。マネは慣習にならない、モリゾの結婚を期に、以降モリゾを描いていない。⁽²³⁾

マネがモリゾを描いた肖像画の特徴をまとめて再考してみると、



図18 マネ《エヴァ・ゴンザレスの肖像》1869-70
油彩・画布 191×133cm
ロンドン・ナショナル・ギャラリー

カンヴァスの上にそつと絵筆を置いて、やさしく微笑むゴンザレスの肖像は、足元に置かれたバラの花の演出がいかにマネらしい構想となっている作品である。ここではたしかに、ゴンザレスは「画家として」描かれている。だが美しく着飾る姿は肉感的でさえあり、その優美な姿は、実際に画家であるより、画家に扮しているようにさえ見える。マネは画家としてのゴンザレスを描こうとしたのではなく、自分の「弟子」であることを示すために、ゴンザレスに絵筆をもたせているかのようなのである。これに比べ、たとえ画家を表わすアトリビュートが何もなくとも、《バルコニー》や《休息》におけるモリゾのほうが、遥かに力強く、意志ある芸術家として表現されている。マネは身近な男性芸術家を多くモデルにしたが、芸術家としての姿を描くよりもむしろ別の姿のうちに描くのを好んだことを思うと、モリゾも彼ら同様マネの親しい「芸術家の友人」としてモデルに起用されたと考えても不思議はない。

III

マネ研究において、マネが描いたこれらすべてのモリゾの肖像画は必ずしも重視されて来なかったようである。だが少なくとも《バルコニー》、《休息》というマネの代表作二点にモデルとしてモリゾが登場したことは、当時、およびその後の二人の評価や、美術史における位置づけにとつて、それなりの影響を及ぼしたと考えられる。マネの大きな影響下にあるモリゾ芸術というイメージが、自明のものとして印象づけられてしまったように思われるからだ。

ここで、モリゾがマネと知り合いモデルとなった時期から、実際にモリゾの作品においては、どのような変化がみられるのかを検討してみよう。前述したように、マネがモリゾと知り合ったのは一八六〇年代のはじめと思われるが、正式に紹介されたのは一八六八年である。この時期のモリゾの作風の展開と照らし合わせると、マネの影響と思われる変化が見られるのは明らかに一八六八年以降であり、すなわち、正式に紹介された頃と一致

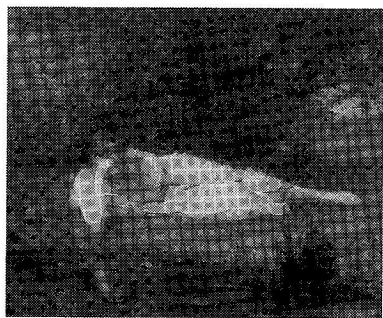


図19 モリゾ《水辺の習作》1864
油彩・画布 60.3×73cm 個人
CMR 8

する。それ以前については、コローに師事したことに伴い、バルビゾン派風の自然風景を中心に描いていた。⁽²⁸⁾一八六四年サロンに初入選した《水辺の習作》(図19)はこの時代には珍しい人物画だが、表現はコローにきわめて近いといえる。

一八六九年になると、突然、人物が中心的主题として数多く登場する。「風景に飽きた」⁽²⁹⁾モリゾが、人物を手がけるようになった背景に、マネとの交流がきっかけになったことは想像できる。この年、モリゾは四枚の人物画を描いている。しかも、《水辺の習作》にみられたように、自然を背景にしたアカデミックな作風の人物画ではなく、服装や調度品、風景に同時代の日常を描きこんだいわゆる「近代的」人物画である。

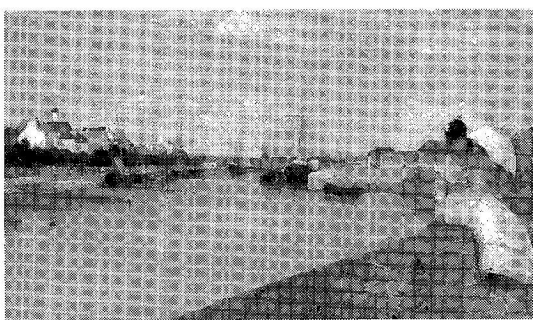


図20 モリゾ《ロリアンの港》1869
油彩・画布 43.5×73cm ワシントン・ナショナル・ギャラリー CMR 17

《ロリアンの港》(図20)は、三月に結婚しパリを離れた姉エドマを、六月、ロリアンに訪ね描いたものだ。日傘を手にした姉の姿は、この作品をまさに「近代的」にしているが、空と水の空間を大きく中心に配した構図は、コローから学んだ明るいニュアンスを描くための風景画ともいえる。

う。全体に広がる穏やかな光がエドマを包み込み、人物を思い切り端によせた横長の奇抜な構成とともに、独特のヴィジョンがみられる。パリに帰るとモリゾはこの作品をマネにみせ、褒められると喜び、マネに贈っている。⁽³⁰⁾

一方、同じロリアンからモリゾが持ち帰ったもう一点の作品《ポンティヨン夫人》(図21)は、モリゾにとってはじめての「近代的」女性の肖像画といえよう。白いドレスを着、扇子を手にしたエドマが、開かれた窓辺に向かい、明るい光のなか座る姿が描かれている。白いドレス、扇子、バルコニー、窓辺といったモチーフが、マネの《バルコニー》を彷彿とさせるかもしれない。モリゾがマネの作品のためにポーズしたのは、この作品を描く数ヶ月前であり、モリゾは、五月にサロンに出品された《バルコニー》をよくみた直後にロリアンに赴き、この絵を制作している。したがってマネの構想が、モリゾに影響を与えた可能性は十分あるだろう。顔、ドレスを含め、人物描写全体について、以前のコロー風ではない自由な軽いタッチ



図21 モリゾ《ポンティヨン夫人》1869
油彩・画布 54.8×46.3cm
ワシントン・ナショナル・ギャラリー CMR 18

によるマネ風描き方がみられるのも確かである。しかし、両者が描き出している女性のイメージは、まったく異なったものであることもまた事実だ。モリゾの作品ではエドマは、扇子を半ば開きもて遊び、その手に目を落とし、うつむき加減で、何か思いつめたような暗い表情をみせている。この頃エドマは、パリを離れ絵を描ける環境にはなくなり、新しい結婚生活になじめず思い悩んでいたが、まるでそんな心境をそのまま反映したかのような表現となっているのだ。モチーフこそ共通しているとはいえ、モリゾの絵は、その意味でマネとは対極的なイメージとさえいえるだろう。すなわち、マネの《バルコニー》においてモリゾ扮する女性が、バルコニーの外に座り、強い堂々とした姿で外の世界を見据えていたのに対し、《ボンティヨン夫人》は、窓は開かれてはいるものの室内に閉じこもっており、彼女の目はあたかも、今もこれからも将来にわたって、外の世界に向くことは決してなく内にこもったままであるかのような内省的なイメージになっている。またモリゾの作品では、窓辺から差し込む優しい光に包まれる人物像を描くことによって、画面全体を光で満たす試みがみられ、光よりも明暗の対比的表現に主眼が置かれているマネの表現とも決定的に異なる。

《ソファに座る二人の姉妹》(図22)は、ロリアンから帰ってきた頃、ドラローシュ姉妹をモデルに描いた作品である。³²⁾二人は、同じ水玉の洋服を着、同じ髪型をし、そっくりな容貌が強調されている。背景の扇面画や一人の女性の手にする扇子に、日本趣味がうかがえ

る。ピンクの花柄のソファが、二人を包み込むように全体に広がり華やかさを付与している。モデルの人物の特定や仕上げの時期などについて諸説あるが、二人の肖像画の主題は、同時期のファンタン・ラトゥールの作品

《読書》(図23)にも共通する。³⁴⁾よくみると右の女性

性はソファではなく別の椅子に座っており不自然に思われるが、ファンタンの作品と比べてみると、同じような椅子に座っていることがわかる。左の人物の姿もよく似ており、背景のアレンジは異なるが、同じ構想による作品であるといえよう。しかしながらモリゾの作品では、日本の小道具が、女性のファッションとともに近代性を強調しているのに加え、画面全体が光で明るく満たされており、フ

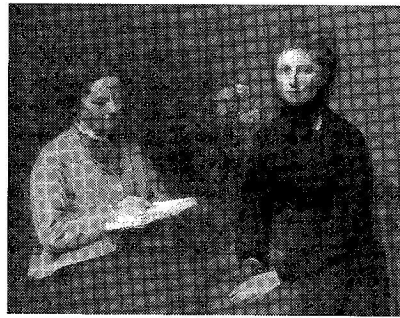


図23 アンリ・ファンタン＝ラトゥール
《読書》1870 油彩・画布
97×127cm リスボン 個人

図22 モリゾ《ソファに座る二人の姉妹》1869
油彩・画布 52.1×81.3cm ワシントン・ナ
ショナル・ギャラリー CMR 19

アンタンのどちらかという伝統的画風とは大いに異なる。壁の浮世絵はマネの《エミール・ゾラの肖像》(一八六八 オルセー美術館)を思わせるし、細かいタッチによる人物の描き方自体も、ファンタシユ姉妹に近い。双子のようによく似た容貌は、一人の顔を違う角度からとらえて構成したとも考えられている。モリゾがドラローシユ姉妹をモデルにするのにうんざりしていたのは確かだが、同じ人物を使つて構想したのは、必ずしも数回のポーズでモデルを十分描ききれなかつたわけでも、また彫刻的な興味からでもなく、モリゾのこの時期の心境が反映されていると解釈できるかもしれない。すなわちこの二人には、一身胴体で絵を描いてきたものの離れ離れになったモリゾ姉妹の姿が重ねあつてみえはしないか。そっくり同じようではあつても、座る椅子が違う二人は、すでに違う椅子に座つてしまつたエドマとベルト・モリゾを暗示しているようだ。母の回想によるとこの絵は戸外で制作されはじめ、室内で仕上げられたという。最終的には室内での構成となつてゐるものの、まるで戸外にゐるかのような明るい光に満たされた画面は、当初の光への興味が、そのまま失われずに保持された結果と考えられ注目できる。

《モリゾ夫人とその娘ボンティヨン夫人》(図1)は、一八六九年から一八七〇年の冬にかけて、エドマが最初の子供を出産するためパリの実家に戻つてきていた際に描かれた。正面に白い洋服のエドマを、右に黒い洋服の母を捉えているが、構想としてはドラローシユ姉妹を描いた前作とよく似ている。この二作では、画面は縦長、

横長と確かに異なる。しかし先の作品でみた不自然な椅子と女性の座る位置は、うまく解決されているのがわかるだろう。エドマを奥に引込め、エドマと重なるように少し前に母を座らせている。またエドマのポーズはほぼ正面から捉えられ、手の組み方こそ異なつてゐるが、前作同様左側からの光を浴びており、右半分の顔は陰になつてゐる。母についても、手にするものが扇子から本へと変わったものの、斜めから捉えられた姿勢は前作とさしてかわらない。本を読む女性、明暗のドレスのコントラストという点では、ファンタシユの先にあげた作品とも近いものである。前作よりも画家とモデルの間の距離がとられ、奥行き間が演出された構図、光源が明確に示されている点は、より伝統的な空間処理を示しており、サロン入選を意図したものかもしれない。サロンへの出品に先駆け、マネにこの作品をみてもらつたエピソードは本論の最初において述べた通りである。マネの加筆は、母のドレスや手の部分について行なわれたようだが、期待以上に加筆されたことに対するモリゾの落胆にもかかわらず、実際には、この作品は今日見ると、明らかにマネではなくモリゾの作品の特徴を示しているといえる。何より、前二作同様人物たちの表情は、描法こそマネに近いものの、目を伏せた内省的表情にはマネの女性たちにはない憂いが満ちており、モリゾ独特の女性像となつてゐるからである。

《トロカデロからのパリの眺望》(図24)は、一八七一年から七三年頃、モリゾ家に近いトロカデロの丘からパリ中心部の眺めを描い



図24 モリゾ《トロカデロからのパリの眺望》1871-73頃
油彩・画布 46.1×81.5cm サンタバーバラ美術館
CMR 23

では、姉のイヴ、エドマと姪のポールとする説など諸説ある。^④ここではあくまでも都市の眺望が主役であり、彼女たちは「近代性」を暗示する点景としての役を演じているにすぎない。モリゾは「構図がマネに似ており、そう思うと苛立たしい」とこの頃述べているが、^④たとえばこの作品は、マ

た作品である。遠景にバンテオン、ノートルダム、アンヴァリッドが見張らせるパノラマ的眺望となっている。現在ではエッフェル塔がたつ中景のセーヌ川のすぐ向こうは、広大なシャン・ド・マルスの敷地が広がり、何もない光景が寂寞とした雰囲気を与えている。この作品が描かれた同時期の一八七〇年から七一年にかけての時期、パリは普仏戦争からパリ・コミュンにいたる傷跡をいたるところ受けていたはずであるが、ここにはこれらを生生しく語るものはない。ただどんよりとした光と広大な空間が広がるのみだ。しかしその静かな寂寞とした光景は、戦争後の荒れた街や人びとの空虚な心のうちを、密かに暗示しているかのようだ。手前の人物につい

ネの《一八六七年の万国博覧会》(図25)を髣髴とさせる。トロカデロから街中を捉えた視点と横長の構図が類似しているよう。しかし、大勢の人を前景に配した賑やかなマネの作品と、静かで寂しげなモリゾの風景とでは、ここでもモリゾの心配をよそに、両者はまったく異なった雰囲気をもっておりむしろ対極的でさえある。^④全体を包み込む柔らかな光と小さな点景の人物は、モリゾが都市風景画を試みたことを示している。

《バルコニーの女性と子ども》(一八七二—七三)(図26)は、トロカデロの丘からも近いモリゾ家の自邸の庭のテラスからの眺めを、姉のエドマと姪のポールをモデルに描かれたと思われる。^④黒いドレ

スの女性とともに、手すりに手をかけ向こうを眺める子供は、後ろ姿とはいえ、好奇心一杯の様子がよく暗示されている。同じ構図の水彩画(シカゴ美術研究所)も残されており、この頃水彩を多く手がけたモリゾがこの主題を繰り返し描くほど気に入っていたことがわかる。同時期、マネは《鉄道》(一八七二—七三)



図25 マネ《1867年の万国博覧会》1867
油彩・画布 108×196.5cm オスロ国立美術館



図26 モリゾ《バルコニーの女性と子ども》1871-72
油彩・画布 60×50cm
個人蔵 CMR 24



図27 マネ《鉄道》1872-73
油彩・画布 93.3×114.5cm ワシントン・ナショナル・ギャラリー

次々と展開していくことになる。一八七四年四月、マネの反対を押してモリゾがこれらの作品を第一回目の印象派のグループ展に出品したとき、すでにモリゾはその光の表現によって、モネやルノワールに劣ることのない印象派のヴィジョンをみせており、印象派の中心的画家として位置することになる。⁽⁴⁵⁾

IV

モリゾの作品は、一八六九年以降あきらかに変化がみられた。しかしモリゾの交流の状況を見ると、この頃モリゾは必ずしもマネだけではなく、ほかの画家たちとも同じように交流し、また同じように興味を寄せていることもわかる。一八六九年サロンについてモリゾが姉エドマに宛てて書いた文章は、何よりそれを物語っている。⁽⁴⁶⁾

このときモリゾは、一八六九年のサロンの状況について詳細な批評を書いているが、ここではマネと並んで、ファンタン、シャヴァンヌ、ステヴァンス、ティソ、ドガらの画家たちの名前を次々挙げており、マネだけと格別に親しい様子は感じられない。またこのサロンにはドガがモリゾの姉イヴのスケッチを出品しており、ドガとの親しい交流もうかがわせる。そもそもモリゾがモデルを務めたのはマネがはじめてではなく、それ以前に、ステヴァンスやシャヴァンヌのモデルになっていたことも思い出す必要があるだろう。⁽⁴⁷⁾

ゾの方が多少早いので、マネの方がモリゾから影響を受けたとも考えられるだろう。⁽⁴⁸⁾
モリゾはこの頃から、《ゆりかご》(一八七二CMR 25)、『読書』(一八七三CMR 14)、『かくれんぼ』(一八七三CMR 27)と、人物像を繊細なタッチで明るい柔らかな光溢れるなかに表現する作品を

モリゾ母子が一目を置いていたものと

思われ、モリゾの母は一時、モリゾの結婚相手に考えていたこともあるらしい。本稿の冒頭で引用した《モリゾ夫人とその娘ポンティヨン夫人》をめぐるエピソードにおいても、このときの手紙の全文を読むと、モリゾがはじめ作品をみてもらおうと思ったのは、実はマネではなくシャヴァンヌであったことがわかる。⁽⁴⁸⁾それによると、シャヴァンヌに母の顔の部分がおかしいことを指摘され、もう一度みてもらいたいと頼んだもののシャヴァンヌの都合がうまくつかなかったため、あせったモリゾが翌日マネを訪ね、マネにみてもらうことになった経緯が説明されているのだ。また、モリゾがロリアンからもちかえた「近代的」絵画の試みをモリゾの家に最初にみにしたのもシャヴァンヌであった。ロリアンでの成果をみにマネ夫妻がモリゾを訪れたのは、その後のことである。⁽⁴⁹⁾

だがこうした多くの交流のなかで、モリゾが最終的にもっとも多くを学んだのは、やはりマネであっただろう。シャヴァンヌのアナクロニクな主題、ファンタンの「ルーヴルに行き過ぎて悪くなった」⁽⁵⁰⁾伝統的技法、「中国的すぎる」⁽⁵¹⁾テイソ、シニカルなダガの視点よりも、モリゾがマネに惹かれたことは、その作風がもっともよく物語っていた。《モリゾ夫人とその娘ポンティヨン夫人》をめぐるエピソード以降、とりわけ絵のモデルとなることを通して、マネとの交流がさらに深められていったのも自然のなりゆきだろう。

ところで、モリゾがマネのモデルとなることから得たものは、単に具体的な描き方を学ぶといった実際的なことだけではなく、精神

的な意味もあったと考えられる。この点はむしろもっと強調されてもいいと思われる。モリゾはマネによって自分自身の自己イメージを知らされた、あるいは作られたのではなかったか。マネは、モリゾをとりわけ力強い女性像として次々と表現していったが、これらが「画家として」のモリゾを導く一助に一方ではなかったと考えてもいいだろう。マネがモリゾを、ただの「見られるだけの」非主体的女性として描かなかったのは、この時期のモリゾにとっては、とても大きな意味をもったに違いない。ほかの多くの女性像と異なり、マネがモリゾを意志のある個性的女性像として描いたのは、モリゾの画家としての魅力を十分認めていたからだろう。マネは実際モリゾの画家としての力量を当初から認識していたように思われる。二人が正式に紹介される以前の一八六七年、マネのことが最初に話題にされた手紙において、モリゾの母は次のように語っている。「絵についてはあなたたちの容姿についてほど話題にならなかったみたいです」、としながらも、「ただしマネは、あなたたちのすばらしい作品を何点かみて、画商に紹介したと言ったそうです」⁽⁵²⁾と述べている。

モリゾがマネともっとも親しく交流した一八六八年から七四年までの時期は、モリゾにとっては姉のエドマと離れ離れになり、はじめて独り立ちして絵を描かなければならなかったとても辛い時代にあたる。モリゾは自身の将来に自信が持てなく、迷い、悩んでいた。いわゆるアカデミーの世界から離れ、より新しい画風を目指してきたものの、いまや画家として、どこに進むべきかはつきりとした方

向性が見出せずにいた。画家としての人生を捨て、妻として生きることを選んだ姉をみて、結婚という社会的慣習が彼女を苦しめしめた。彼女がこの時期精神的にどれほど苦しんだかは、姉との手紙のやりとりや、摂食障害に陥った事実が物語っている。このような時代に、自己を決定付けるような力強いイメージをマネが次々と提供してくれたことは、その後モリゾが画家として歩んでいく自信を獲得していく上できわめて大きな支えとなったと考えられる。

だがモリゾはマネを尊敬しつつも、盲目的に追隨したわけでも、模倣に甘んじたわけでもない。そもそもすでにマネと出会った当初から、モリゾはある意味で十分自立した一人前の画家でもあったのだ。一八六四年にはすでにサロンに入選するだけの技術を身につけていたのであり、独立した画家としての意識や野心もそれなりに抱きえたと考えられる。マネのような前衛の画風を積極的にとり入れられたのも、画家としての基盤がすでに前提としてあったからだろう。マネの加筆をめぐるエピソードは、そんな彼女の自負がもつともよく表れた事件であったといえる。マネの加筆やマネとの類似心を痛めるモリゾは、当初から、自分独自の画風を確立することにこそ、大志を抱いていたと思われる。ではモリゾが求めた独自の画風とはどのようなものだったのか。それは、第一に《ポンティヨン夫人》、《ソファに座る二人の姉妹》にみられたような、近代的人物を明るい特別な光のなかに描き出すことであつたと思われる。白いドレス、明るい窓辺の室内描写は、モリゾの関心が人物に対する関心

と同等に光に向けられていることを物語っていた。マネの加筆に対する一番の不満は、画家としての自尊心を傷つけられたことに加え、深い黒色を重視したマネによって、光の効果が削減されたことによるものかもしれない。この頃のモリゾの人物像には、当時のマネにはみられない、また、同時期のモネやルノワールにも先んじるほどの光の表現を見出せるからだ。またモリゾの作品には、同時代を生きた女性たちの姿や環境がとてよく反映されている。そこには、女性たちがおかれていた困難な状況や不安な心のうちまでもが深く洞察され、マネがしばしば捉えた女性像とは明確に異なる。

モリゾがマネとの交流から得たものは結局、何だったのか。モリゾは、マネを表層的な技法において模倣したのではなく、むしろその「近代的」絵画の本質を理解し、独自の芸術の実現において、みごとに活用したということができるだろう。すなわちモリゾは、マネの近代的芸術の二つの本質的側面を理解したといえる。一つは、マネが打ち出したしなやかで自由な筆触、および、未完とも思えるようなスケッチ風仕上げに関する問題である。絵具のマティエールのもつ力を、光の表現、および自身の感性の筆の動きと結びつけ、モリゾほど自在に操り、自由な画面を展開した画家も少ないだろう。ここでは未完成の仕上げの問題が、モリゾのかんりの作品において考察を促す大切な側面としてあることを想起したい。二つ目は、主題における近代生活の表象に関してである。モリゾは、近代生活を捉えるためには、マネと同じ人物や環境を描くのでは決してなく、

自身の、すなわち女性の生活や環境を描かなければならないことを、当初より理解し実践したといえよう。彼女が姉や母や娘を描き、女性のファッション、身支度の様子、子供の日常、家事をもつぱらテーマに展開していくのは、そのためである。モリゾが公的な場である劇場でもカフェでもなく、私的な家のなかにこそ主題を求めたのは、当時の女性に課せられた社会的不自由による必然性もさることながら、同時にそれは、自らが積極的に好んで選んだ主題であったとも考えられるだろう。

マネとモリゾとの交流は、一八七四年モリゾとマネの自弟との結婚以降、別の形



図28 マネ《春》1881
油彩・画布 73×51cm
個人



図29 マネ《秋》1881
油彩・画布 73×51cm
ナンシー美術館

へと変わるが、モリゾにとってマネはその後、こうした本質的な意味において精神的師であり支えであり続けたことと思われる。他方マネは、モリゾが弟のウジェーヌと結婚したのち

も、パステル絵具一式や画架をプレゼントしたことが物語っているように、彼女を画家として支援すること忘れていない。

マネのモリゾに対する敬意は、一八八一年にマネが描いた二枚の人物画に見出せる。



図31 モリゾ《冬》1880
油彩・画布 73.5×58.5cm
ダラス美術館 CMR 87



図30 モリゾ《夏》1878
油彩・画布 76×61cm
モンペリエ美術館 CMR 75

《春》(図28)と《秋》(図29)の女性像は、モリゾが描いた二点の女性像《夏》(図30)(一八七八年)と《冬》(図31)(一八八〇年)に対する、マネの反応と考えられ、モリゾへの最大のオマージュといえよう。

モリゾにとって、マネのモデルになったことは、幸福でもあり不幸でもあった。それは一方では、実質的に多くを学び吸収しただけではなく、画家としての自己イメージを形成しつつ、前衛画家として進む力を養う契機となったものの、他方、マネからの一方的で過大な影響力を人々に印象付け、マネの陰に隠れるばかりか、印象派

の中心的画家であることさえも、長い間忘れさせる要因にもなったからだ。画家とモデルの関係は、すなわち、主体と客体の関係性は、マネとモリゾをめぐる美術史においても、そのまま持ち越されてきたといえる。しかしながらモリゾ芸術の独自性や多様性の再評価は、マネもまた望むところに違いない。何より、《スマイレの花束をつけた女性》が、絵筆のもっとも似合う女性であることを一番よく理解していたのは、他ならぬマネであったからだ。

注

- (1) このエピソードに関しては、一八七〇年春モリゾ自身が姉のエドマに宛てた手紙のなかで詳しく語っている。また、モリゾがいかに混乱に陥ったかは、同年三月二二日母からエドマに宛てた手紙のなかで説明されている。以下を参照のこと。Denis Rouart, ed., *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, Paris 1950, pp. 36-38.
- (2) マネとの関係をまじめに扱った主な論文としては以下のものが挙げられるが、いずれも限られたテーマについて論じたものとなっている。Beatrice Farwell, "Manet, Morisot, and Propriety" in T. J. Edelstein ed., *Perspectives on Morisot*, New York 1990, pp. 45-56; Carol Armstrong, "Manet, Morisot and the Gonzales Affair: The Salons of 1869, 1870, and 1873" in *Manet Manette*, New Haven 2002, pp. 175-200; Sylvie Patry, "Votre presence vivante et peinte" *Les portraits de Berthe Morisot par Edouard Manet in Berthe Morisot 1841-1895* Exh. cat., Paris 2002, pp. 21-41, 440-471.
- (3) 坂上桂子 「印象派神話の創造—ジョン・リウオルド著『印象派の歴史』におけるベルト・モリゾの記述について—」『早稲田大学大学院文

学研究科紀要」第五一号第三分冊二〇〇六年一二七一—一二三三頁。

- (4) モリゾに宛てられたマネの手紙は簡単なものが四通しか残されていない。この問題については以下を参照。Dominique Bona, *Berthe Morisot, Le secret de la femme en noir*, Paris 2000, pp. 335-341 (『黒衣の女ベルト・モリゾ』持田明子訳二〇〇六年、三六四—三七七頁)。
- (5) マネが描いた一連のモリゾの肖像については以下に詳しい。Patry, op. cit.
- (6) 一番早い記録では、一八六七年夏、マネがモリゾたちについて語っていることをモリゾの母がエドマに宛てた手紙で報告している。D. Rouart, ed., op. cit., p. 16だがそれ以前に、ベルト姉妹もマネもカタールの画廊で作品を展示しているので、お互いに知っていた可能性がある。以下を参照。Patry, op. cit., p. 22.
- (7) A. Claret, Y. Rouart, D. Montalant, *Berthe Morisot, 1841-1895, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Montolivet 1997, p. 41.
- (8) 火曜日にはモリゾ家、木曜日にはマネ家、水曜日にはステヴァンス家で夜会が開かれた。これらの会に参加していたと思われるメンバーは、ドガ、ティン、ステヴァンス、シャヴァンヌ、ファンタン＝ラトゥール、カロリュス＝デュラン等。以下を参照。D. Rouart, ed., op. cit., p. 22.
- (9) Patry, op. cit., p. 21.
- (10) 以下を参照。Etienne Moreau-Nélaton, *Manet raconte par lui-même*, Paris 1926, t. I, p. 105, *Exh. cat.*, Paris 2002, op. cit., p. 444.
- (11) D. Rouart, ed., op. cit., p. 26.
- (12) *Ibid.*, p. 31.
- (13) 一八六九年秋から一八七〇年まで、制作時期については諸説議論がある。以下を参照。Exh. cat., Paris 2002, op. cit., pp. 30-31.
- (14) 制作年の問題については以下を参照。Ibid., p. 31, p. 456.
- (15) *Ibid.*, p. 31, pp. 454.
- (16) 以下を参照。Ibid., p. 32.

- (17) Julie Manet, *Journal*, Paris 1979, p.74.
- (18) 一八八九年のルノワールの手紙。 *Exh. cat.*, Paris 2002, op.cit., p.458.
- (19) *Ibid.*, p.466.
- (20) 《ヴァイオリンを弾くジュリー》一八九三年個人蔵 (CMR358) には、この作品が飾られている様子が描かれている。
- (21) ただ流行の黒い服を着ているだけとの説もある。以下を参照。 *Exh. cat.*, Paris 2002, op.cit., p.468.
- (22) *Ibid.*, p.470.
- (23) *Ibid.*, p.39.
- (24) 最近ではこの問題は、以下に取り上げられている。 Jeffrey Meyers, *Impressionist Quartet, The Intimate Genius of Manet and Morisot, Degas and Cassatt*, Orlando 2005.
- (25) 一八六九年モリゾの母からエドマ宛て手紙。 D.Rouart, ed, op.cit., p.31.
- (26) たとえば、『テュイルリー公園の音楽会』『オペラ座の仮面舞踏会』などで社交界の人物として、あるいは『シロヤデブータンをホム・リマン』の肖像として描き出している。
- (27) *Exh. cat.*, Paris 2002, op.cit., p.21.
- (28) コローに師事した頃の作品は、あまり現存せず、全貌はつかみにくい。
- (29) ヘルト・モリゾからエドマ宛てたサロンについての手紙。 D.Rouart, ed, op.cit., p.28.
- (30) 一八六九年九月ヘルト・モリゾからエドマ宛ての手紙。 D.Rouart, ed, op.cit., p.35.
- (31) この問題については当時の手紙のやりとりからわかる。以下を参照。 *Ibid.*, pp.22-23, *Exh. cat.*, Paris 2002, op.cit., p.112.
- (32) 一八六九年五月一四日、モリゾの母がエドマに宛てた手紙のなかで述べられている。 D.Rouart, ed, op.cit., p.33.
- (33) 以下を参照。 Charles F. Stucky, *Berthe Morisot Impressionist*, New

- York, 1987, p.31.
- (34) 一八七〇年五月ヘルト・モリゾからエドマ宛て手紙。 D.Rouart, ed, op.cit., p.38. 以下も参照のこと。 *Exh. cat.*, Paris 2002, op.cit., p.114.
- (35) *Ibid.*
- (36) 当時彫刻を習っていたことが、関連として指摘されている。 *Ibid.*
- (37) D.Rouart, ed, op.cit., p.33.
- (38) Stucky, op.cit., pp.35-37.
- (39) 年代については諸説あるが、以下の文献に従っている。 *Exh. cat.*, Paris 2002, op.cit., p.126.
- (40) この問題については以下を参照。 *Ibid.*
- (41) D.Rouart, ed, op.cit., p.67.
- (42) この作品との相違については以下に詳し。 Kathleen Adler, "The Spaces of Everyday Life: Berthe Morisot and Passy" in Edelstein, op.cit., pp.35-44.
- (43) *Exh. cat.*, Paris 2002, op.cit., p.122.
- (44) 以下を参照。 Barbara Ehrlich White, *Impressionists Side by Side*, 1996 New York, pp.160-161.
- (45) 坂上桂子前掲論文参照。
- (46) 一八六九年五月二日サロンについて報告している。以下を参照。 D.Rouart, ed, op.cit., pp.26-28.
- (47) 以下を参照。 *Exh. cat.*, Paris 2002, op.cit., p.24.
- (48) *Ibid.*, p.36.
- (49) *Ibid.*, p.35.
- (50) D.Rouart, ed, op.cit., pp.26-28.
- (51) シュッサンヌ・レンホフ、ヴァイクトリヌ・ムラン等を描いたもの。 D.Rouart, ed, op.cit., p.16.
- (52) *Ibid.*, pp.61-62.
- (53) 母がエドマに宛てた手紙参照。 *Ibid.*, p.38.
- (54)